

T:G\05

Jörg Huber Philipp Stoellger
Gesa Ziemer Simon Zumsteg (Hgg.)

Ästhetik der Kritik

oder

Verdeckte Ermittlung


Dirk Baecker Ulrich Bröckling
Matthew Goulish Jörg Huber Alexander Kluge
Krassimira Kruschkova Bojana Kunst Boyan Manchev
Christoph Menke Sonja Osterwalder Hans Ulrich Reck
Saalschutz Stephan Schaede Martin Seel Kerim Seiler
Ruth Sonderegger Hito Steyerl
Philipp Stoellger Mark Terkessidis Joseph Vogl
Gesa Ziemer Simon Zumsteg

Das Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith) betreibt Grundlagen- und angewandte Forschung und entwickelt entlang aktueller ästhetischer Fragen ein Theorieverständnis, das in engem Bezug zur Praxis der Gestaltung und Kunst und deren gesellschaftlicher Relevanz steht. Die Arbeit ist transdisziplinär und auf Wissenstransfer und Vernetzung ausgerichtet.

- T:G\01 Bettina Heintz / Jörg Huber (Hgg.), *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten.*
- T:G\02 Ursula Biemann (ed.), *Stuff it: The Video Essay in the Digital Age.*
- T:G\03 Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung.*
- T:G\04 Juerg Albrecht / Jörg Huber / Kornelia Imesch / Karl Jost / Philipp Stoellger (Hgg.), *Kultur Nicht Verstehen: Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung.*
- T:G\05 Jörg Huber / Philipp Stoellger / Gesa Ziemer / Simon Zumsteg (Hgg.), *Ästhetik der Kritik, oder: Verdeckte Ermittlung.*

Die Publikationsreihe T:G (Theorie: Gestaltung) wird realisiert als Koproduktion des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich (ith) und Edition Voldemeer Zürich / Springer Wien New York.

ith
Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst
Institut für Hermeneutik und Religionsphilosophie
an der Theologischen Fakultät der Universität Zürich

 Edition Voldemeer Zürich
Springer Wien New York

0301BF 8000 H877 A2

Jörg Huber
Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith),
Department Cultural Studies in Art, Media, and Design (ICS)
der Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürcher Fachhochschule (HGKZ)

Philipp Stoellger
Institut für Hermeneutik und Religionsphilosophie
an der Theologischen Fakultät der Universität Zürich


Gesa Ziemer
Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith),
Department Cultural Studies in Art, Media, and Design (ICS)
der Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürcher Fachhochschule (HGKZ)

Simon Zumsteg
Deutsches Seminar der Universität Zürich;
Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith),
Department Cultural Studies in Art, Media, and Design (ICS) der HGKZ

Das Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith, Leitung: Prof. Dr. Jörg Huber) ist Teil
des Department Cultural Studies in Art, Media, and Design (ICS, Leitung: Prof. Dr. Sigrid
Schade) der Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürcher Fachhochschule (HGKZ,
Leitung: Prof. Dr. Hans-Peter Schwarz).

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die
der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der
Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Daten-
verarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verarbeitung, vorbehalten.

Copyright © 2007 Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith), www.ith-z.ch,
und Voldemeer AG, Zürich.

 Edition Voldemeer Zürich
Postfach 2174
CH-8027 Zürich


Alle Rechte vorbehalten.

Redaktion: Simon Zumsteg, Zürich
Satz und Gestaltung: Edition Voldemeer Zürich
Umschlag unter Verwendung einer Photographie von Huang Qi, Zürich
Druck: Gebr. Klingenberg Buchkunst, Leipzig
Printed in Germany

SPIN 12017768

Mit 32 Abbildungen

ISBN-13 978-3-211-70826-2 Springer-Verlag Wien New York

 Springer Wien New York
Sachsenplatz 4-6
A-1201 Wien
www.springer.at
www.springer.com



Inhalt

Jörg Huber / Philipp Stoellger / Gesa Ziemer / Simon Zumsteg Wenn die Kritik verdeckt ermittelt: Einleitende Überlegungen zu einer Ästhetik der Kritik	7
--	---

FIGUREN UND GESTEN

Martin Seel Gestalten der Kritik	21
Ulrich Bröckling Kritik oder die Umkehrung des Genitivs: Eine Bricolage	29
Simon Zumsteg Undercovering Cherubim: Kritik als Krise – Zur Komik der Technopunks Saalschutz	37
Saalschutz Die 2. Saalschutz ith-Compilation	51

PRAKTIKEN UND TECHNIKEN

Ruth Sonderegger Eine Ästhetik der Kritik muss auch eine Kritik der Ästhetik sein	53
Sonja Osterwalder Von Maulwürfen und Ratten: Verdeckte Ermittlung als kriminalistische/kriminelle Strategie	67
Gesa Ziemer Komplizenschaft: Eine Taktik und Ästhetik der Kritik?	75
Boyan Manchev The <i>Krisis of Aisthesis</i> : The <i>Surcritique</i> and the <i>Altered Aesthetics</i> of Georges Bataille	83

ORTE: ZWISCHEN KUNST UND WISSENSCHAFT

Jörg Huber	
Bildkritik: Über Taktilität und die Armut des Einzelnen	95
Kerim Seiler	
In Cold Blood – After Truman Capote	105
Hito Steyerl	
Kritische Bilder	113
Philipp Stoellger	
»Vorübungen zur kritischen Virtuosität« im Anschluss an F.D.E. Schleiermachers Kritik	121
Stephan Schaede	
Nichts als Passivitäten?	131

APORIEN UND ÖFFNUNGEN

Christoph Menke	
Die ästhetische Kritik des Urteils	141
Krassimira Kruschkova	
Das Aussetzen der Kritik	149
Bojana Kunst	
Critical Potentiality: On Protocols and Performance	159
Hans Ulrich Reck	
Ästhetik als Kritik	167

IM VOLLZUG

Matthew Goulish	
Audience Failure Index: A Lecture for Zürich with 3 interruptions	177
Alexander Kluge / Joseph Vogl	
Kritik aus nächster Nähe	191
Dirk Baecker	
Wo ist Pascal?	203
Mark Terkessidis	
Schlaueheit, Subjektivität, Verwirrung, Archiv: Eine verschlungene Reise durch die Schwierigkeiten einer kritischen Ästhetik	211
<i>AutorInnen und HerausgeberInnen</i>	219

»Vorübungen zur kritischen Virtuosität«⁰¹ im Anschluss an F. D. E. Schleiermachers Kritik

»Wissenschaftliche Fragen können mich interessieren, aber nie wirklich fesseln. Das tun für mich nur *begriffliche* und *ästhetische* Fragen. Die Lösung wissenschaftlicher Probleme ist mir, im Grunde, gleichgültig; jener andern Fragen aber nicht.«

— Ludwig Wittgenstein (1949)⁰²

»seltsame Ähnlichkeit einer philosophischen Untersuchung [...] mit einer ästhetischen.«

— Ludwig Wittgenstein (1936)⁰³

I

Kritik ist *mehr als* Technik und Handwerk und auch *mehr als* Wissenschaft. Diese Intuition bewegt die Programmformel von der »Ästhetik der Kritik«. Es gibt nicht nur einen *lack of moral sense*, sondern auch einen schlichten *lack of sense* wie einen *lack of sensibility* im »Geschäft der Kritik«. Denn wäre Kritik nur Technik und Wissenschaft, ließe sie sich – im imaginären Grenzfall – auch am Fließband betreiben oder an Maschinen delegieren. Wäre das nicht der von manchem Wissenschaftspolitiker erträumte Idealfall, die Professionalisierung der Kritik als ihre Technisierung, am besten computergesteuert? Das würde die Erwartungssicherheit gewiss drastisch erhöhen; die *Ästhe-*

01 — Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik* (1838), hg. von Manfred Frank, Frankfurt am Main 1977, S. 285 f. (zit. als HuK).

02 — Ludwig Wittgenstein, »Vermischte Bemerkungen«, in: ders., *Über Gewissheit*, Frankfurt am Main 1984 (= Werkausgabe 8), S. 445–573, hier: S. 563.

03 — Ebd., S. 485.

tik der Kritik hingegen bliebe auf der Strecke. Im wissenschaftlichen Kontext mag »Kritik« bereits so betrieben werden, wenn entsprechende Schulphilosophien das Handwerkszeug dazu bereitstellen. Als wären mit der (verschult verkürzten Rezeption der) Kantischen Kritik, mit der »kritischen« Sprachanalyse und mit den Methoden der historischen Kritik die ewigen Regeln gefunden, mit denen man für alle Zeit recht gerüstet wäre für alle Aufgaben der Kritik. Im Sinne Kants erschienen solche Erwartungen wohl als unkritischer Überschwang im Namen der Kritik.

Das seinerseits nicht weniger überschwänglich klingende »mehr als« zielt auf ein Moment der *ars* in der Kritik, auf *sense and sensibility*. Daher liegt der Ton auf der *Ästhetik* der Kritik, die mehr als *techné* bedeutet (woher das »-tik« in der Kritik stammt). Die Unterscheidungskunst ist nicht nur *ars*, sondern hat ein Moment des Kunstvollen und der Gestaltung in sich, das näherer Klärung und Kultivierung so fähig wie bedürftig ist. Basal für diesen Zugang zur Kritik von ihrer *Ästhetik* her ist, von der semiotischen *firstness* auszugehen: von Wahrnehmung, dem Sinn für Sinnlichkeit, für »Materialität«, »Präsenz« und »Ereignis« nicht nur des Kritisierten, sondern der Performanz der Kritik selber. Damit rührt man allerdings an die Grenzen der Thematisierung. Denn was die Kritik evoziert, geht nicht in ihr auf.

Materialität etwa ist ein initialer und permanenter Widerstand, dessen Spuren die Kritik trägt, ohne sie tilgen zu können. Die Sinnlichkeit des Kritisierten ist zwar Moment der Semiose, aber doch auch ihr Anderes – nicht (nur) Zeichen. Eine Kritik, die die Sinnlichkeit des Kritisierten übersprünge, sie hinter sich zu lassen suchte, würde vielleicht als »wissenschaftlich« gelten können, aber doch mehr verlieren, als angesichts der phänomenalen Dichte des Kritisierten wünschenswert wäre. Die Alternative wagt sich über die Grenzen der reinen Vernunft hinaus, im Zeichen einer Kritik der unreinen Vernunft – die zur *Ästhetik* lebensweltlicher Vernunft werden könnte. In der Gestaltung der Kritik der Gestalt des Kritisierten zu antworten, so könnte man die Aufgabe umschreiben.

II

Als Beitrag dazu sei auf den wenigen verbleibenden Seiten an Friedrich Daniel Ernst Schleiermachers Doppelwerk namens *Hermeneutik und Kritik* erinnert, wobei hier die zweite Seite dieses Diptychons besonders interessiert. Vorab eine Bemerkung zum Hintergrund, Schleiermachers Kunsttheorie. Die Genesis von Kunstwerken strukturierte Schleiermacher in einem Dreischritt von »Eindruck« und »Ausdruck«⁰⁴, zwischen die eine »Besonnenheit« und »Urbildung« trete. Die *conditio sine qua non* von Kunst sei eine Besonnenheit, die man mit Peirce auch *musement* (»Versonnenheit«) oder mit Blumenberg »Nachdenk-

04 — Die Unterscheidung von Ein- und Ausdruck ist so falsch wie irreführend, aber leicht zu korrigieren, beispielsweise durch Wahrnehmung und Darstellung oder Sensibilität und Produktivität.

lichkeit«⁰⁵ nennen könnte. Eine Unterbrechung, die ein zweckloses Spiel der reflektierenden Urteilskraft freisetzt, oder offener noch, eine Art ›nicht-intentionales‹ Bewusstsein, ohne Ziel und Zweck (wenn auch mit dem nicht intendierbaren Effekt, die Unmittelbarkeit der Reflexe zu unterbrechen).

Da dergleichen nicht nur im professionalisierten Kunstbetrieb seinen Sitz im Leben hat, ist Schleiermacher (meines Wissens als erster und explizit) der Ansicht: »[A]lle Menschen sind Künstler«⁰⁶. Der Allsatz ist allerdings kritikbedürftig. Denn ein einziger Barbar würde reichen, um ihn zu widerlegen. Genauer formuliert müsste es heißen, alle Menschen sind möglicherweise und gelegentlich auch wirklich Künstler, sogar die Kritiker. Dass das einen *Anspruch* formuliert, ist vermutlich evident. »Seinesgleichen geschieht«⁰⁷ dann, wenn man sich erstens in seinen Reflexen unterbrechen lässt, und seien es die der eingespielten Formen der Kritik, die sonst kunstlos wäre; zweitens, wenn man sich dem Anspruch des ›Eindrucks‹ aussetzt und ihn in eigener ›Nachdenklichkeit‹ wirken lässt, um drittens eine eigene Antwort darauf zu gestalten. Diese Bedingungen bedeuten einen Anspruch an die *Kunst* der Kritik.

Schleiermachers Ausgang von der *Unterbrechung* des ›Reiz-Reaktions-Zusammenhangs‹ von Eindruck und Ausdruck ist der Spalt, in dem Kunst allererst zu entstehen vermöchte. Kunst, auch die der Kritik, entsteht *in und aus der Differenz*, einer produktiven ›Ur-teilung‹. Das könnte man anachronistisch auch eine Kunsttheorie *im Zeichen der Differenz* nennen, gegenüber all den Entwürfen, die sie auf ein subjektives oder objektives ›Absolutes‹ gründen, das in fugenloser Identität diese Differenz zu meistern meinte.

In Schleiermachers Grunddifferenz zeigt sich ein doppeltes Moment der Kritik: eine Unterscheidung, die einen Unterschied macht. Dass etwas ›dazwischentritt‹, indem die beiden auseinandertreten, ist das ›Geheimnis‹ der Kunstgenese. Sie ist nicht die Funktion von Intention und autonomer Aktivität, sondern nimmt von einem Fremden oder Befremden ihren Ausgang. Kunstgenese hat mit ›passiver Genesis‹ im Sinne Husserls zu tun, mit Assoziation, Imagination und Zeitigung etwa. Wie auch immer »seinesgleichen geschieht«, in diesem Spalt ist ein *je ne sais quoi* wirksam, das man die Kritik *in* der Kunst nennen könnte, beispielsweise die genannte Besonnenheit. Sie bildet eine Differenz zu den ›Eindrücken‹ und eine produktive Selektion der ›Ausdrucksformen‹. Kritik *in* der Kunst(genese) ist der Grund für die Kunst in der Kritik.

Das Kunstvolle der Kritik entfaltet so gesehen einen Doppelsinn: als *Kritik* der Kunst im *genitivus objectivus* (so wie das Vorverständnis erwarten

05 — Hans Blumenberg, »Nachdenklichkeit«, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Jahrbuch* 1980, S. 57–61; vgl. Vf., *Metapher und Lebenswelt: Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebensweltthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont*, Tübingen 2000, S. 325 ff.

06 — Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Brouillon zur Ethik* (1805/06), hg. von H.-J. Birkner, Hamburg 1981, S. 108.

07 — »Seinesgleichen geschieht« lautet Robert Musils Formel für die merkwürdige Entdifferenzierung von Personen, Handlungen, Daten und Dingen in der modernen Gesellschaft (vgl. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg, 1. Buch, 2. Teil).

dürfte) und als Kritik der *Kunst* im *genitivus subjectivus* – was erläuterungsbedürftig ist.

Dass Kunst ein kritisches Potential hat, ist bereits in Schleiermachers Kunstbegriff begründet. Das Unterscheidungspotential der Besonnenheit ermöglicht es (produktionstheoretisch) dem Künstler (also allen Menschen), (werktheoretisch) den ›Kunstwerken‹ und (rezeptionstheoretisch) den Rezipienten (also allen Menschen) kritisch zu wirken, und zwar gegenüber anderen Werken, Rezipienten und Produzenten.⁰⁸ Die Autonomie eines *Werkes* (die eine Hyperbole für dessen Wirkungspotential ist) wäre nur Autonomie zu nennen, wenn sie kritisches Potential hätte. Denn so wie in das Werk Kritik eingegangen ist, so vermag selbige in und als dieses Werk kritisch zu wirken. Darin gründet die Hoffnung auf eine ethische bzw. politische Relevanz von ›Kunst‹. Denn die Eigendynamik eines ›Werks‹ vermöchte, gegen seine Produktions- und Rezeptionsbedingungen aufzubegehren. Sofern es nie aufgeht in seiner Kritik (*genitivus objectivus*) und seiner Rezeption, kann es den Anspruch Anderer und auf Anderes bedeuten, das in der Gegenwart zu wünschen übrig bleibt. Utopische wie archaische, mythische oder auch religiöse Horizontvorgriffe der Kunst sind in diesem Sinne politisch valent.

Da kein Rezipient (und kein Re-Produzent etwa in einer Aufführung, Lesung oder Ausstellung) ›kritikfrei‹ agieren kann, wenn es denn um eine kunstvolle (also besonnene) Kunstpraxis gehen soll, ist die paradoxe Konstellation immer schon eine der ›Kritik der Kritik‹: keine Kritik bleibt allein, sondern ist ihrerseits mit Kritik konfrontiert. Daher lässt sich das kritische Potential eines ›Werks‹ seitens seines ›Produzenten‹ ebensowenig intentional regieren, wie ein Rezipient mit seiner Kritik das entsprechende ›Werk‹ beherrschen könnte. Wenn alle Menschen Künstler sind und alle Kunst als solche kritisch ist – dann ist Kritik eine höchst plurale Angelegenheit. Die Regel der *Gewaltenteilung* gilt nicht nur politisch, sondern auch *ästhetisch*. Dagegen hilft auch kein kanonischer Grundtext ›der‹ Kritik, und seien es die heilig-nüchternen Schriften Kants. Denn deren Gebrauch wäre bloß historisch oder dogmatisch, wäre der Umgang mit ihnen nicht seinerseits kritisch.

III

Autonomie ist nicht ein Privileg der Kunstwerke oder Künstler, sondern kann und muss ihnen auch *begegnen*. Der Preis der Autonomie ist die Kritikfähigkeit nicht nur im aktiven, sondern auch im ›passiven‹ Sinn. Kunst kann kritisiert werden – und soll es auch. Nicht kunstlos allerdings, sondern die Kritik entsteht aus dem Anspruch der Kunst, dem sie mit Besonnenheit und Nachdenklichkeit zu begegnen hat. Hier setzt Schleiermachers Ausführung zum Titel ›Kritik‹ ein, die er zweifach unterscheidet.

Kritik *A* und *B*: Von dem Wort ›Kritik‹ notierte Schleiermacher in seinem Doppelwerk *Hermeneutik und Kritik*: »Wir gebrauchen es in Beziehung auf [A]

08 — Diese Differenz wird ›relativiert‹, wenn alle Menschen als Künstler gelten können.

wissenschaftliche Werke, wie auf [B] Kunstwerke« (HuK, S. 241). Dieser erste Unterschied provoziert die Rückfrage, ob denn Kritik je nach Werk zu unterscheiden sei? Da Schleiermacher eine ebenso allgemeine Hermeneutik wie allgemeine Kritik anvisiert, sei dem nicht so. Aber – zum Glück – kann er doch noch einen gravierenden Unterschied machen, der für die Kritik der Kunst bedeutsam ist.

Kritik *a und b*: Im Geschäft der Kritik gehe es stets darum, »[a] einzelne Produktionen mit ihrer Idee zu vergleichen, das ist das Gericht, aber auch [b] Einzelnes in Beziehung auf anderes Einzelnes zu betrachten, und das ist das Vergleichende« (HuK, S. 241).

Kritik *B/a*: Üblich ist der erste Weg, das »Gericht« nach Maßgabe einer »Idee«. Der unerfreuliche Beigeschmack des »Gerichts« gehört zum Begriff der »doktrinalen« Kritik. Doktrinal, weil sie systematisch statt historisch verfährt bzw. zeitlos auf Ideen rekurriert statt auf historische Umstände. Diese *subsumierende* Kritik (mit bestimmender Urteilskraft) entfaltet Schleiermacher folgendermaßen: »Das Geschäft von dieser besteht darin, Werke von Männern [!] in Beziehung allein auf ihren Wert richtig zu schätzen. [...] Wonach erfolgt nun hier die Schätzung? Es gibt für jedes menschliche Werk ein Urbild. Darnach muß das Einzelne als Erscheinung beurteilt werden. Da tritt aber bisweilen die Frage ein, haben Urheber und Beurteiler dasselbe Urbild?« (HuK, S. 243 f.). Diesen Zweifel dahingestellt, geht es dann recht direkt »zur Sache«: »Ich muß das Werk unter eine gewisse Gattung bringen, ihm einen gewissen Zweck beilegen, und es fragt sich dann, inwiefern es seinen Zweck erreicht und seiner Gattung gemäß ist?« (HuK, S. 244).

In dieser *bestimmenden* Kritik gerät das einzelne Werk in ein Gefüge von Gattung und Art, Zweck und Mittel und eine entsprechende Vermessung innerhalb dieser Taxonomie. Das Außerordentliche wird kraft einer Ordnung eingeordnet – und danach beurteilt, wie es in dieser Ordnung sich fügt bzw. da steht. Kritik in diesem Sinne ist nicht kunstlos, bedarf sie doch des Urteils, der Taxonomie und des wissenschaftlichen Handwerks der Subsumtion oder Integration in diese *taxi*s kraft eines *nomos*. Aber diese Kritik ist weder besonders nachdenklich noch »urbildend«. Sie bliebe konventionell innerhalb der reinen wissenschaftlichen Vernunft. Sowenig das geringzuschätzen ist, so merklich wäre das doch zu kunstlos im Umgang mit »Einzelnem«, das weitergehende Ansprüche stellt wie ein Kunstwerk. Es fügt sich nicht widerstandslos solch einer Einordnung, sondern entzieht sich dieser »Kritik als Gericht«. Es fordert sein eigenes Recht und vielleicht auch »mehr als Recht und Ordnung«.

Kritik *B/b*: Der zweite Aspekt klingt nach »historischer« Kritik, wie man sie aus Exegese, Historie und Philologie kennt. Aber das wäre eine Einführung (die Schleiermacher selber befördert). »Einzelnes in Beziehung auf anderes Einzelnes zu betrachten« ist auslegungsfähig und -bedürftig: Erstens heißt es zunächst »betrachten« und nicht: »vergleichen«. Das Kontemplative daran ist das Besondere darin. Hier wird nicht schon geurteilt, sondern – wie in der antiken *theoria* – vor allem wahrgenommen, und zwar »in Beziehung«. Die kunstwissenschaftlich übliche Methode der »stereoskopischen« Diaprojektion kann

einem in den Sinn kommen – wenn die nicht bereits vergleichend wäre. Wie aber soll man in der Betrachtung nicht schon vergleichen? Wie kann man Wittgensteins paradoxer Regel: »Denk nicht, sondern schau!«⁹⁹ folgen? Das Verhältnis von Einzelnem zu Einzelnem provoziert in der Regel den Reflex des vergleichenden Urteils. Ebendies zu verzögern, diesen Reflex zu unterbrechen, das scheint die Funktion von Schleiermachers »Epoché« zu sein: eine Zurückhaltung von Vergleich und Urteil, um einen Spielraum zur Versonnenheit und Nachdenklichkeit zu eröffnen.

Eine Abstinenz in Sachen »Vergleich« ist die Bedingung dafür, nicht gleich »doktrinal« zu werden, also nicht gleich nach einer Ordnung und einem integrierenden Dritten zu suchen. Das scheint schwer zu fallen, denn nichts liegt näher und ist wissenschaftlich üblicher. Gleiches gilt in Sachen »Urteil«. So üblich und schnell Kritiker (seien sie historisch, wissenschaftlich oder journalistisch) mit Vergleichen und Urteilen bei der Hand sind, so merklich wird damit nicht mehr »betrachtet«, sondern die Wahrnehmung schon be- oder überwältigt vom Urteil. Das mag für einen (selbsternannten) Richter noch ein verschmerzbarer Wahrnehmungsunfall sein; für die Leser solcher Urteile hingegen wird die Wahrnehmung in einer vorschnellen, vorgängigen Weise überwältigt, dass sie unmöglich wird. Die Hypothek eines Vor-Urteils ist für die Wahrnehmung ebenso prekär wie eine Vorverurteilung vor Gericht. Die Empfehlung von solcher Abstinenz ist phänomenologisch nichts anderes als die »Epoché«, als eine Methode der Kritik gewendet.

»In *Beziehung*« wird etwas *nolens volens* gesetzt und gerät so in die zuhandenen Sinn- oder Deutungsgefüge. Bei aller »Epoché« kann man diese »Einordnung« gar nicht vermeiden. Die Frage ist allerdings, ob sie nur »recht« ist oder auch »billig«, also ob sie in Ansehung des Einzelnen als Einzelnem geschieht, anders gesagt: ob sie die Andersheit dieses Anderen zu wahren in der Lage ist. In dieser Setzung liegt nichts näher, als so zu setzen, wie es einem gerade einfällt oder wie es die Konventionen fordern. Wenn diese Setzung aber nicht bloße »Reaktion« auf einen »Reiz« sein soll, bedarf es hier gleichfalls der genannten Besonnenheit. Sonst geht die Kunst (der Kritik) verloren in der unmittelbaren Assoziation oder in der üblichen Einordnung.

Das Moment der *Wahl* in der Selektion des »Einzelnen« sollte einen zögern lassen. Denn diese Wahl im Umgang mit dem Einzelnen bedeutet eine bemerkenswerte Verantwortung (und zwar *vor* aller Wahl bereits). Insofern ist hier eine (Meta-)Ethik der Differenz am Werk, in Kunst und Kritik. Der Horizont »der« Ästhetik ist daher ebenso ethisch wie politisch grundiert, wie die Perspektive der Kritik auch. Wenn man zum Beispiel gelten ließe, dass das Einzelne »nicht bloß zum Mittel« der Kritik wird, sich selbst zu behaupten, sondern »mehr als« Technik und Wissenschaft beansprucht – dann stünde die Kritik an den Grenzen reiner Vernunft.

Ihre Unreinheit wäre die Bedingung der Möglichkeit für einen Weg »ins

99 — Ludwig Wittgenstein, »Philosophische Untersuchungen« (1945–1949), in: ders., *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt am Main 1984 (= Werkausgabe 1), S. 225–580, hier: S. 277.

Offene«, in das ungesicherte Terrain der Begegnung von Einzelem mit Einzelem, ohne sich immer schon auf die gesicherte Position eines Dritten zurückziehen zu können. Institutionen – seien es Institute, Universitäten oder Pressehäuser – sind aber ebensolche ›Gehäuse des Daseins«, die solch eine Exposition im Offenen nicht nur ermöglichen, sondern im Konfliktfall auch verunmöglichen. Weil die Institutionen als gesicherter Hintergrund dienen, bieten sie eine bedenkliche ›Prästablierung«, für Kritiker ebenso wie für Künstler. Selbstredend ließe sich diese Antinomie entschärfen, aber damit würde die Differenzenerfahrung auch verharmlost. Es macht einen signifikanten Unterschied, ob Kritik im Namen einer großen Zeitung, *ex cathedra* gleichsam gesprochen wird, so wie Recht gesprochen wird; oder ob sie sich ›auf Augenhöhe« begibt, in die Niederungen, in denen sie nicht ausweichen kann in die gesicherten Höhlen des Lebens in Institutionen.

IV

»*Einzelnes mit Einzelem*« in Beziehung zu setzen – ist und bleibt eine seltsam widersinnige Bestimmung. Denn darin ist in der Position des Setzenden (des Kritikers wie des Künstlers) ein ›dritter Ort« präntendiert, der noch an die herrschaftliche Position der großen ›Tathandlung« Fichtes erinnert. Was aber, wenn solch ein dritter Ort nicht zuhanden ist? Italo Calvino jedenfalls hat in allem Witz so kunstvoll wie kritisch vor Augen geführt, wie es sich an solch einem Ort leben ließe. *Der Baron auf den Bäumen* ist eine Ironie auf diese Unmöglichkeit.¹⁰

Die Beziehung von Einzelem zu Einzelem ist denn auch keine ›Setzung«, sondern *prima vista* ein unwissenschaftliches Verfahren. »Seinesgleichen geschieht« lebensweltlich in der Kommunikation *face to face*, ist also in individueller Geselligkeit zu finden. Es kann nicht in Regeln gefasst werden, weil damit die Beziehung von Einzelem bereits subsumiert wäre unter eine geregelte Ordnung. So gesehen hat man es hier stets mit einer *außerordentlichen* Konstellation zu tun, die eine etablierte Ordnung (der Kritik in Wissenschaft oder Journalistik) *stören* muss. Man könnte den so näher ausgedeuteten ›zweiten Weg« Schleiermachers auch den *Sinn fürs Außerordentliche* nennen – etwa im Gefolge von Bernhard Waldenfels' Phänomenologie der Aufmerksamkeit.

Das lässt sich noch etwas weiter führen als *Sinn fürs Inkommensurable*. Aus Derridas Ästhetik ist seine kunsttheoretische Fassung des semiotischen Hiat bekannt: »Dieser Riß (*trait*) zwischen dem Buchstaben, dem Diskurs und der Malerei ist vielleicht alles, was in *Die Wahrheit in der Malerei* passiert oder sich einschleicht«¹¹. Er zelebriert diesen Riss *in extenso* u.a. anhand von van Goghs *Alten Schuhen mit Schnürbändern*, die *nicht* ein Paar und schon gar nicht Bauernschuhe seien.¹²

10 — Vgl. Italo Calvino, *Der Baron auf den Bäumen* (1957), München 1984.

11 — Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei* (1978), Wien 1992, S. 23.

12 — Ebd., S. 301 ff. (gegen Heidegger).

Bei Schleiermacher liest sich dieselbe Kritik an einer Kontinuitätsthese von Bild und Sprache etwas schlichter und meines Erachtens auch produktiver:

»Etwas mit Worten beschreiben, und das mit Augen Gesehene sind irrationale Größen zu einander. Die Wahrnehmung ist nämlich ein Kontinuum, die Beschreibung kann es nicht sein. Die Aufgabe, durch Beschreibung den Gegenstand richtig darzustellen, kann nur auf verschiedene, nie auf dieselbe Weise gelöst werden. Es ist darin immer eine Verwandlung des Kontinuum[s], des konkreten Gegenstandes, in den diskreten, – in eine aus einzelnen Sätzen bestehende Beschreibung, worin immer ein Urteil des Beschreibers mit enthalten ist, und notwendig einiges nicht beschrieben, übergangen, anderes zusammengezogen wird, weil sonst die Beschreibung eine unendliche werden müßte. Es gleicht diese Verwandlung eines Kontinuums der Verwandlung einer Fläche in einen einzelnen Punkt.« (HuK, S. 246, vgl. S. 248)

Nicht nur das Verstehen ist also eine ›unendliche Aufgabe«, schon die Beschreibung ist es und die Kritik zumal: ein Umweg ohne Aussicht, ans Ziel zu kommen. Jede Abkürzung mit dem ›Willen zum Urteil« bleibt daher ein Gewaltakt, der der Kunst ebenso Gewalt antut wie der Kritik. »Und bist Du nicht willig, so brauch ich Gewalt«, das wäre die ›erlkönigliche« Regel im Geschäft der Kritik. Sich diesen Vergewaltigungslüsten zu verweigern, brächte einen in eine schwächere Position. Aber aus Triebverzögerung, gar -verzicht, kann bekanntlich Kultur entstehen, auch die der Kritik. Eine in diesem Sinne kultivierte Kritik würde zur selbstkritischen Regel haben, nicht immer schon einer Regel zu folgen. Sie hätte auch den souveränen Selbstermächtigungsgesten zu entsagen, und seien es die etablierten Gesten eines großen Namens, sei es der einer Institution oder einer Person.

V

Bei aller Zurückhaltung und kritischem Bewusstsein bleibt die ›Besprechung« eines Kunstwerks seltsam ›magisch«. Nicht erst, indem die Riten der Kritik demiurgisch gleichsam schaffen und annihilieren können. Sie können etwas ›ins Sein rufen« oder so zerstören, das es besser nie gewesen wäre. Diesseits dieser eminenten Effekte der Kritik wagt sie *zu sagen, was man sieht*, und zwar hoffentlich zunächst selber zu sagen, was man selber sieht, wenn man kritisch spricht. Darin treffen *lexis* und *deixis* aufeinander, Wort und Bild. Dieses Zusammentreffen heterogener Medien ist bereits nicht ganz ohne Magie, zumindest nicht ohne Mantik, mit der die Semantik der Kritik zeigen will, was sich zeigt.

Dieser wohl kaum vermeidbare Übergriff der *lexis* auf die *deixis* fordert Kritik heraus, elementar einen Unterschied wahrzunehmen und kritisch zu wahren. Schlicht gesagt, geht es um die Differenz zweier Medien, die nicht kommensurabel sind, sich also diskontinuierlich zueinander verhalten. Strukturell heißt das, die *Differenz von Kontinuität und Diskretion* wahrzunehmen –

und als Grundsatz der Kritik im Differenzbewusstsein zu verankern. Das ist scheinbar trivial, wird aber in der Regel in der Kritik vergessen, wenn nicht sogar vergessen gemacht.

Aus dieser Trivialität folgt Untriviales:

einerseits, dass man gar nicht anders kann, als in der Bezugnahme des Sprechens eine Kontinuität von Sprache und Besprochenem zu insinuieren; andererseits darin selber am Werk zu sein (hoffentlich besonnen und nachdenklich);

schließlich, dass die Regeln der ›Epoché‹ (oder Abstinenz), wie oben genannt, *kritische* Regeln sind, die nicht dogmatisch oder *realiter* umzusetzen sind. Es lässt sich nicht vermeiden, selber in der Beschreibung urteilend tätig zu sein (das ist auch als Kritik einer vermeintlichen Neutralität der Beschreibung zu notieren). Wenn dem aber so ist – dann sollte die Präsenz des Beschreibers in der Beschreibung kritisch und kunstvoll gestaltet werden, statt sie zu leugnen oder statt sie dogmatisch präskriptiv werden zu lassen.

Daraus würde folgen, dass die Kritik eine *Gestaltungsaufgabe* hat, der sie sich nicht entziehen kann, weder in ›reiner Vernunft‹ mit dem Gestus der Wissenschaft; noch in ›reiner Kunst‹ mit dem Gestus der künstlerischen Autonomie.

Denn da alle Menschen Künstler sind und da jede Kritik ein Moment der Kunst in sich birgt, steht sie immer schon »in Beziehung von Einzelnem zu Einzelnem«. Weder die Kritik noch die Kunst ist daher autonom im Sinne eines autonomen Ego. Sie ist ›beziehungsreich‹, ob sie will oder nicht. Daher wäre eine Überschreitung des Dogmas der Autonomie angebracht. Ein Hinweis darauf ist bereits, dass die Kritik vom Kritisierten in Anspruch genommen wird – und auf diesen Anspruch nicht nicht antworten kann. Selber, in eigener Verantwortung, darauf zu antworten, heißt aber, ursprünglich vom Anderen affiziert zu sein und dieser Affektion auch nachzugeben, allerdings nicht ohne ›Besonnenheit‹.

ps: Die Besonnenheit klingt leider immer etwas ›platonisch‹, was bei Schleiermacher als Platonübersetzer auch nicht überraschend ist. Ein kleines Gegengift wäre hier angebracht, etwa ein Plädoyer für die *Bestechlichkeit* des Kritikers.

Schleiermacher meinte: »Es ist fast unvermeidlich, daß man bestochen wird durch das, was man vor Augen hat« (HuK, S. 272). Daher habe die Kritik solchen Augenschein unter Verdacht zu stellen. »Man könnte sagen, der, dem kein Verdacht entsteht, wo er entstehen sollte, sei ein unkritischer Mann, und im Gegenteil der ein kritischer, der sich auf den Verdacht versteht« (HuK, S. 256).

Verdacht auf Bestechlichkeit mag im Kunstbetrieb wie im Journalismus oder den Wissenschaften durchaus angebracht sein. Aber Bestechlichkeit

durch das ›vor Augen‹ Liegende wäre durchaus wünschenswert. Es wäre jedenfalls eine Affizierbarkeit, die von Käuflichkeit kritisch zu unterscheiden ist. Denn nicht selten scheint die Kritik von allem Möglichen bestochen, nur nicht von dem, was ihr vor Augen liegt.

»Über einen feinen ästhetischen Unterschied läßt sich *Vieles* sagen – das ist wichtig.«

— Ludwig Wittgenstein¹³

¹³ — Wittgenstein (wie Anm. 09), S. 561.